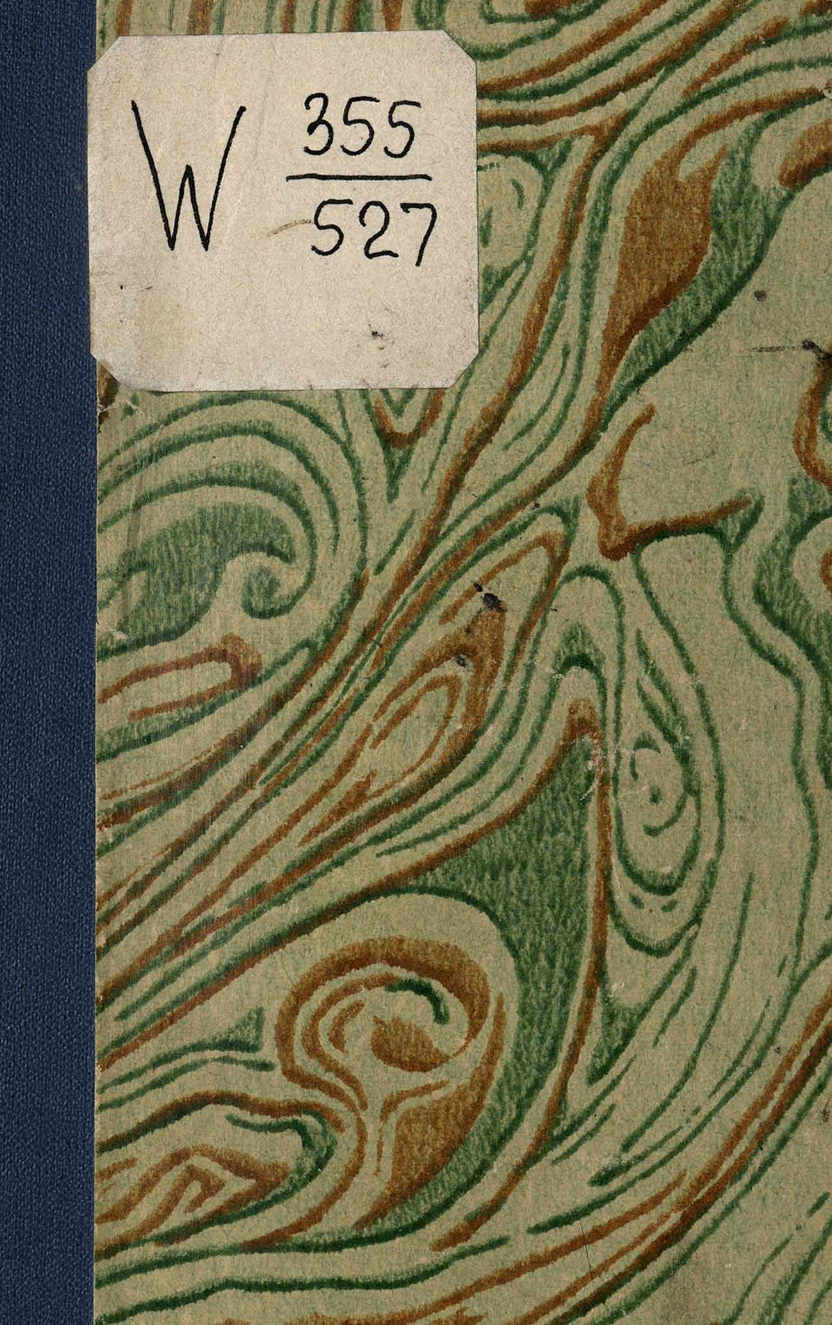

W 355/527

И. ИОФФЕ

# КРИЗИС СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ЛИТЕРАТУРА
ЖИВОПИСЬ
МУЗЫКА

«ПРИБОЙ» ЛЕНИНГРАД

КОММУНИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. ТОВ. ЗИНОВЬЕВА

И. ИОФФЕ



# КРИЗИС СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

С 8 РИСУНКАМИ



РАБОЧЕЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРИБОЙ“
ЛЕНИНГРАД :: 1925







Ленинградский Гублит № 18691 Тираж 4130 экз.—4 л. Зак. 1228.

# КНИГА ИМЕЕТ

| Листов печатных | Общее колич. вып. | В переплетной ед. соедин. номера вып. | Таблиц | Карт | Иллюстраций | Служебн. номер | Номера списка и порядковый | 197 . г. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | |

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

Настоящая работа представляет собой заключительные доклады двухлетнего необязательного курса социологии искусства, читанного в Коммун. Унив. им. т. Зиновьева.

Для читателя, не знакомого с курсом, многое покажется фрагментарным и суммарным, многие выводы и положения—неожиданными. Но так как работа затрагивает ряд вопросов, имеющих самостоятельное значение, — вопросы современного искусства и индустриального стиля — вопрос о будущем искусства, то я согласился на справедливые требования слушателей иметь к выпуску своему хотя бы заключительные главы работы по социологии искусств.

Социологический метод слит здесь с синтетическим методом изучения искусств. Такой способ изучения не только уясняет одно искусство другим, но нагляднее всего вскрывает, как „формы производства определяют формы искусства".

Социолог рассматривает произведения искусства как вещи культуры, выделенные в особую эстетическую группу. Вещи одинакового назначения строятся по одному принципу; разные виды искусства в одной социальной группе имеют одинаковый стиль, поскольку это позволяет материал.

В данной работе рассмотрены только литература, живопись и музыка, но основные принципы легко распространить и на остальные искусства индустриальной

культуры. Равным образом иллюстративным материалом служило только русское искусство, хотя новый стиль носит наиболее интернациональный характер.

Только в работе всего курса, который надеюсь выпустить в скором времени, я сделал попытку построить целую систему социологии искусства и дать эволюцию стилей искусства от его возникновения до наших дней.

---

# ВВЕДЕНИЕ.

Идеалистическая диалектика представляла себе историю как однолинейный процесс, развертывающийся в последовательной смене культур и эпох. Одна непрерывная цепь событий заполняла неповторимый ряд годов, — эпохи, века целиком сменяли друг друга. Дух эпохи был чем-то сплошным, безраздельно господствующим, и все без исключения явления эпохи рассматривались как порождение этого единого духа. Хронология до того слилась с историей, что арифметические периоды, вытекающие из свойств цифр 10, 100, 1000, казались естественными периодами истории. Идеалистическая диалектика рассматривала историю как одноголосую мелодию, в которой мотивы строго следуют друг за другом, но никогда не звучат одновременно, укладываясь в квадратный такт годов и десятилетий. Но исторический процесс развивается в материальных и социальных формах культуры. Этот процесс может измеряться годами, десятилетиями, столетиями, но эти арифметические периоды не могут ни определять, ни замыкать культурно-исторические периоды. История была наукой о прошлом, пассивной наукой об отошедших эпохах, летописью, и хронологическое обозначение даты, как надгробные памятники для прошлого, было достаточным мерилом.

Пережиток этой диалектики сохранился у тех марксистов, кто думает, что история представляет собой последовательную смену экономических формаций и классовых культур. Марксистская диалектика рассматри-

вает историю как многолинейный процесс, как борьбу и движение нескольких процессов, нескольких одновременно существующих культурных зон и линий, хозяйственных и экономических формаций. Сочетание этих формаций, их соотношение составляют лицо эпохи, их столкновение—события. События и эпохи—результат борьбы культурных зон и линий. Марксизм изучает не неповторимые в своих комбинациях события, а самые силовые линии культуры, линии социальных, экономических, хозяйственных формаций. События — средство изучения действующих сил культуры, а не самоцель. Марксистская диалектика—актуальная наука о культуре, социология — наука не только познавательная, но и строительная.

Каждый исторический момент, кроме господствующей культурной формации, имеет еще низовые, из которых одни уже были у господства и смещены, другие идут к господству. Каждый исторический момент содержит три члена диалектической триады одновременно, не как скрытые возможности, следы, пережитки и тенденции развития, но реально и конкретно в целых слоях культуры и быта. Только поверхностный взгляд говорит об эпохе как о сплошной единой культуре господствующего класса.

Наша современность поэтому есть не только культурная жизнь мировых городов. Наша современность содержит в себе все историко-культурные формации, начиная от первобытного натурального хозяйства и кончая индустриализмом; и эти формы, благодаря капиталистической культуре, остро соприкасаются между собой. Африканский поселок, русская деревушка, провинциальный город и мощные индустриальные центры составляют лицо современности. Территориально обособленных культур земной шар, благодаря капиталистическому охвату, не знает, но знает все этапы, все стадии культурного развития.

Горизонталь истории стала вертикалью современности. И социолог должен помнить о полуварварских задворках культуры земного шара, о феодальных

и мелко-буржуазных социальных группах, о крупной капиталистической буржуазии и индустриальном пролетариате, чтобы понять во всем об'еме происходящий кризис культуры, грандиозный процесс смещения всех культурных и социальных пластов. Современность следует характеризовать не одной чертой господствующего индустриализма, но обостренным сдвигом всех слоев и линий культуры всего земного шара, всего человечества. Дикий разноголосый хор звучит в последний раз перед слиянием в единой культуре единого человечества. Современность — это социалистический переворот.

Смешанность планов культуры современности лежит не в одном уничтожении пространственной разделенности земного шара, но и в крушении социальной разделенности. В жизнь высших культурных центров влиты мелко-буржуазные струи и тенденции к примитивизму и варваризму.

Во все крупные социальные перевороты обнажаются низовые социальные культуры, и их голос делается явственным среди спора за диктатуру основных групп. Возникает тяга к низовым внекультурным социальным группам. Упадочные и поднимающиеся классы ищут в первобытном союзника. Для одних эта первобытность — убежище от новых неприемлемых форм культуры. Для других — источник свежих, нетронутых сил, несущих в себе здоровые возможности новой культуры. Пример этого мы имели в кризисе феодализма и выступлении буржуазии: Руссо и романтики на Западе, дворянские и буржуазные народники в России. В социалистическом перевороте первобытные нетронутые культурой углы особенно сильно дают себя чувствовать. Олицетворяется ли первобытность крестьянством или дикарями, зависит от того, какие задворки культуры имеет данный господствующий класс. Элементы этих полуварварских и примитивных культур становятся заурядным явлением в обстановке мирового города. Темы и проблемы биологизма, стихийной силы, варваризма, чуждого социальному оформлению, заполняют искусство

и литературу вместе с высшими проблемами индустриализма. На-ряду с этими голосами слышны голоса мелкобуржуазных социальных групп, еще крепких в провинции, но беспочвенных в мировых городах. Оттесняемые крупно-капиталистической культурой, лишаемые привычно-бытовых условий, они вместе с могиканами феодализма говорят о кризисе — крахе культуры, о закате. Механизация жизни, порожденная индустриализмом, кажется гибелью тем, кто привык к медлительным переживаниям, личным вкусам и личной обстановке. „Машина восстала на нас, мир стал материально-машинный, и черствый и чувственный; черствая чувственность—роковой наш удел" (А. Белый. „На перевале").

Непринятые миром, они выдвигают теорию неприятия мира—перевернутое идеологическое отражение беспочвенности. Они говорят о кризисе и недостаточности науки, уходят в метафизику, мистику, вливаясь в религиозное русло феодализма. Это социальные группы прошлого, охваченные бытом, вещами и мыслями, все более теряющими актуальность.

Но безусловно господствуют голоса социальных групп, связанных с индустриальной культурой крупно-капиталистической буржуазии, индустриального пролетариата и промежуточных групп. Все они в прогрессе науки и техники видят прогресс культуры, и борьба между ними идет за социальные пути этого прогресса. Они знают города, эти мощные фокусы культуры, эти железо-бетонные гиганты, полные энергии и динамизма, разума и воли; города фабрик, заводов, автомобилей, поездов, пропеллеров, радио, кино; города миллионных масс, деловитых, точных, работоспособных, энергичных, машинизированных.

Машина стоит в центре этой культуры. В ней человек создал новое одушевленное существо, полное энергии и движения. Он о ней говорит как о живом существе, со своим разумом, волей, болезнями, капризами. Словно в биологии, проделавшей путь от мастодонта до человека и от птеродактиля до ласточки, машина,

сначала неуклюжая, тяжеловесная и маломощная, все более освобождается от лишних масс и становится носительницей чудовищных зарядов энергии и быстроты. Она состоит из невиданных в природе форм, воплощенных математических абстракций, — цилиндров, шаров, конусов, математически точных прямых и кривых. Каждая ее часть стремится к максимальной конструктивности, целесообразности и динамике. Вызванная потребностью интенсификации труда, машина изменила вещи человека и самого человека.

Индивидуалистический характер кустарной вещи, зависевший от личного усмотрения мастера и даже его настроения, заменился механическим производством массы абсолютно одинаковых вещей. „Идеал механического производства — скорость, точность, единство и упрощенность фабриката" (Ратенау. „Механизация жизни").

Вещь кустаря — результат личного творчества — едина и неповторна. Вещь фабриканта — масса шаблонов. Механизировался быт, механизировался и человек. Одинаковые вещи рождали одинаковые навыки. Ускорение жизни сократило расстояние между действиями, стянуло их, уточнило, выбросило длительные психологические мотивировки действия. Скорость, точность и действенность стали свойствами машинизированного человека. Переживания, богатые оттенками настроений, медлительные, безвольные, малодейственные и бездейственные, должны были уступить место коротким и четким разрядам силы и воли. Выработалось новое сложное актуальное мировоззрение. Философию и гносеологию, теорию познания заменила методология — учение о действенном подходе к предмету. Схематизм и конкретность, абстракция и реализм сочетались в этой мысли. Она стремилась не к знанию отдельной вещи, а массы одинаковых вещей, и это было знанием о шаблоне, в котором отливаются тысячи одинаковых вещей. Ей важна была не вещь, но конструкция вещи, по которой делаются или могут быть сделаны тысячи одинаковых вещей, важна была схема, план. Это был

новый инженерный конструктивный реализм. План вещей был знанием и об отдельной вещи, но отдельная вещь интересовала своим подобием массы других, а не отличием, как это было с вещами кустаря.

Индивидуальный человек отступил перед механизированным человеком, перед человеком-массой, человеком профессиональной группы, социальной группы и т. д. Орудие подчинялось индивидуальности мастера, но машина — орудие коллектива — подчиняется коллективу и безусловно подчиняет отдельного человека. Не индивидуальные переживания, а внешнее поведение стали мерилом человека. Кругозор человека в то же время безмерно расширился. Одномерное, однолинейное сознание, развивавшее одну нить ровной мысли, сменилось двухмерным, трехмерным сознанием, развивавшим сразу несколько линий мысли, способным реагировать одновременно на разные вещи и движения. Именно потребность ориентироваться на скорость в потоке различных движений родила способность одновременных вниманий, сознаний и реакций (городская собака свободно шныряет между автомобилями, трамваями и экипажами, но это мучительно трудно и почти недоступно крестьянину, впервые очутившемуся на столичной улице). Но существование нескольких планов сознания возможно при упрощенности и четкости каждого. Одномерная психика заменилась многолинейным интеллектом. Мелодическое, однозвучное восприятие жизни сменилось полифоническим, многозвучным.

Новое мировоззрение отличается огромной актуальностью; не в пассивном восприятии мира и осознании его, а в активном воздействии—его жизнь. Познавание, познавание для предвидения было идеалом торгово-буржуазной науки; знать, чтобы сделать, стало лозунгом индустриальной науки. Мир—сырье, которое надо организовать, формировать.

Маркс, теоретик индустриального пролетариата, выразил этот новый вид мироподхода следующим образом: „Философы до сих пор об'ясняли мир, но дело в том, чтобы его видоизменять". Гениальность этого

положения заключается в том, что технологическая мысль перебрасывается на социальную жизнь: знать общественные отношения, чтобы их перестроить, организовать; стихийность превратить в закономерность. Марксизм выбросил личность—кустаря—из истории, заменив ее жизнью масс, двигаемых экономикой. Маркс открыл законы социальной механики.

Для буржуазии применить технологию к социальной жизни значит упразднить себя, как дезорганизующую культуру социальную группу эксплуататоров. Индустриализм против буржуазии, у которой научная организация производства должна итти рядом с первобытной стихийностью социальных отношений. Марксисты, полагающие, что Маркс открыл только закон, предвидящий движение социальной жизни, а не знание строительства ее, обнаруживают связь с мелкобуржуазной наукой.

И между индустриальной буржуазией и индустриальным пролетариатом, связанных одним стержнем культуры, огромная разница в положении в производстве и огромная разница в идеологии. Разница первая — разница империализма и социализма. Для господствующей буржуазии рабочий и машина—равно средства эксплуатации и обогащения. Для капиталиста не существует разницы между живым социальным материалом культуры и механическим материалом культуры. Рабочий для него средство производства, и, когда нужно, он так же безоглядно бросает его на истребление, как и машину.

Индустриальный пролетариат, выросший на коллективном труде, допускает только эксплуатацию сил природы для человеческого коллектива. Он—социалист.

Индустриальный буржуа—человек настоящего. Он мало интересуется прошлым и избегает говорить о кризисе культуры. Он занят сегодняшним. Если он заговаривает о перспективах культуры, он ее рисует как бесконечное сегодня: гигантский рост техники без социальных изменений; два вида человека: господствую-

щего интеллектуального и рабочего — физического. Социальные противоречия, даже мировая война, неприятные случайности, не более. Пролетариат смотрит на сегодня, как на переход к социалистическому завтра. Он говорит о кризисе культуры, понимая под ним социалистический переворот. Принимая все высшие технические достижения культуры, он стремится дополнить ее организацией социальной жизни. Это люди будущего, реальные носители социалистической культуры сегодня.

Вторая разница — разница материализма и идеализма.

Механическая культура требует повышенной интеллектуальной деятельности. И хотя интеллектуальная деятельность индустриального пролетариата, по сравнению с крестьянством, носит исключительно напряженный характер, но по самой обремененности рабочего тяжелым физическим трудом, его мозговая деятельность не может сравниться с мозговой деятельностью буржуазии, освобожденной от физического труда. Ее мозговая деятельность достигла колоссального напряжения. Ей кажется что все машины земного шара движутся мыслью. Кажется, что интеллект запряг пар и электричество, спускается в глубины, поднимается на высоты, устремляется на другие планеты. Мощь теоретической мысли, открывающей и изобретающей, завоевывающей материю, у этих людей, оторванных от непосредственной работы над сырьем, породила безусловную веру в интеллект, в господство свободной мысли над материальным миром, господство теории над практикой. У них возникает целая теория постепенного высвобождения интеллекта из-под власти материи и близкого окончательного освобождения духа. Все большая победа над энергией, энергетизация культуры, кажется им дематериализацией вещей и доказательством этой теории верховной власти интеллекта. Это новый индустриальный идеализм. Идеализм дворянства, освобожденного от материальных и трудовых забот, носил эстетико-религиозный, пассивно-созерцательный

характер. Божественные, вечные неизменные идеи возвышались и господствовали над земной сутолокой, диктуя ей свои формы. Идеализм индустриальной буржуазии — конструктивный, технологический. Он смотрит на мир как на сырье, которое организует интеллект. Это вера не только в безграничные познавательные способности интеллекта, но и в одухотворяющую созидательную силу его. Они забывают, что самый инженерный интеллект есть результат индустриальной экономики, а не причина ее. Сознательность, конструктивность, учет и контроль, сама интенсивность мозговой деятельности и роль ее в производстве — целиком порождение индустриальной культуры, а не самовольного усилия, вдруг проснувшегося интеллекта. Индустриальный пролетариат знает, что без труда, одними усилиями интеллекта, культура не делается. Индустриальный пролетариат не отрывает интеллектуальной деятельности от трудовой и труд от материи и полагает, что только в сознательном и планомерном слиянии их человек преобразит земной шар и жизнь. Пролетариат—активный материалист-марксист.

Вне марксизма общественные науки, науки о социальной жизни переживают кризис, напоминающий крах. Все они пытаются перестроить свои методологии по основной технологической оси культуры. Они пытаются отойти от психологизма и мелко-буржуазного индивидуализма, становятся социологическими, но эта социология насквозь идеалистическая — дух управляет эпохами и формирует культуру. В науках о человеке рефлексология вытесняет психологию и в искусствоведении формальный метод вытесняет эстетико-психологический. Утеря интереса к индивидуальности, внутренним переживаниям, и усиленный интерес к действенности лишили суб'ективную психологию самонаблюдения, почвы. Механизированное мышление увидело в человеке механизм реакций на раздражение внешнего мира. Поступки человека мотивируются не особыми внутренними индивидуальными процессами, а совершаются по определенным путям механически.

Рефлексология стремится дать схему механизма человеческих действий и через знание схемы овладеть человеком и реорганизовать его.

„Теперь я глубоко, бесповоротно и неискоренимо убежден, что здесь, главнейшим образом на этом пути, окончательное торжество человеческого ума над последней верховной задачей его — познать механизм и законы человеческой натуры, откуда может произойти полное и прочное человеческое счастье. Пусть ум празднует победу за победой над окружающей природой, пусть он завоевывает для человеческой жизни и деятельности не только всю твердую поверхность земли, но и водные пучины ее, как и окружающее земной шар воздушное пространство, пусть он с легкостью переносит для своих многообразных целей грандиозную энергию с одного пункта земли на другой, пусть он уничтожает пространство для передачи его мысли, слова и т. д., — и однако же тот же человек с этим же умом, направляемый какими-то темными силами, действующими в нем самом, причиняет сам себе неисчислимые материальные потери и невыразимые страдания войнами и революциями с их ужасами, воспроизводящими межживотные отношения. Только последняя наука, — точная наука о самом человеке и вернейший подход к ней со стороны всемогущего естествознания, — выведет его из теперешнего мрака и очистит его от теперешнего позора в сфере межлюдских отношений“ (Павлов. „Двадцатилетний опыт“, стр. 9, 10).

Он забывает, что ум, который должен познать и исправить человеческую натуру, сам обусловлен и направляем „какими-то темными силами“, что сам интеллект находится в плену у тех же рефлексов, условен сам и условна вера в его верховенство; а все условные рефлексы социально обусловлены, и только переустройство социальных отношений упразднит темные силы и межживотные отношения. И все же рефлексология, отрицающая самодовлеющий психологический индивид, устанавливающая неотрывную и непосред-

ственную связь человека со средой, близко подошла к марксизму. Рядом с рефлексологией стоит психоанализ с его стремлением осознать подсознательное, ввести его в сознание, уловить внутренний механизм стимулов к действию и этим дать власть интеллекту над всеми телесными движениями. Психоанализ не только расширяет охват сознания, но в теснейшей связи с новым мировоззрением изучает борьбу отдельных его элементов, борьбу одновременных разно-направленных линий сознания.

В искусствоведении индустриальный реализм породил формализм. Формалист, как инженер, рассматривает произведение искусства со стороны материала и его конструкции, опуская социальное назначение конструкции, ее смысловое значение. Он отбрасывает психологию, чувство, биографии автора-мастера, все внутреннее содержание произведения, пытаясь дать план внешней конструкции, схему произведения. Он — независимый спецификатор, так как не занимается общественными психологическими типами и идеями, а самим произведением, представляющим организованную массу слов, звуков, красок и т. д. Но при этом упускает, что круг произведений, на которых он остановил свое спецификаторское внимание, самый подход и характер этого внимания определен культурной средой, что направление и характер этого внимания вместе с произведением искусства составляют социальную жизнь искусства. Вне социального внимания произведение—вне культуры, безымянная физическая вещь; вне специфического эстетического внимания произведение искусства просто вещь культуры, вещь быта. Только социальное потребление определяет спрос на форму — конструкцию, и форма зависит от социального назначения. Смена форм и стилей есть результат смены социального потребителя.

Социология искусства и изучает эволюцию форм искусства в связи с эволюцией форм культуры. Как в культуре всегда сосуществуют и будут сосуществовать до социализма несколько борющихся экономических фор-

маций, так и в искусстве мы имеем одновременно несколько стилей, из которых одни господствуют, другие занимают низовое положение. Здесь, как и в культуре, ошибочно рассматривать эпоху как нечто сплошное, одностильное. Кризис стиля есть сдвиг, перемещение господствующих и низовых линий, но не внезапное катастрофическое нарождение нового и отмирание старого. Среди низовых стилей имеются упадочные, связанные с формами прежде господствовавших культур и противоречащие новым формам жизни и оторванные от нее. Имеются нарождающиеся стили, тесно слитые с жизнью новых форм культуры, еще не дифференцировавшиеся в искусство и существующие как рядовые элементы быта. Таким образом, мы имеем в современности не только как библиотечные театральные и концертные пережитки, но как актуальные оформляющие стили: психологический реализм, импрессионизм и, наконец, новый резко вычерченный на их фоне стиль индустриальной культуры, носящий непосредственно все черты этой культуры. Признаки этого нового стиля следующие:

1) Апсихологизм — искусство избегает трактовки душевных переживаний, чувствований, раздумий, размышлений внутреннего человека, единичных портретов, самодовлеющих индивидуальностей.

2) Анатурализм — искусство избегает изобразительности, фотографических деталей, пассивной передачи действительности, бытоотображательства, фиксации единичных моментов и пунктов.

3) Интеллектуализм — искусство стремится к сознательности, теоретичности, схематизму; особый интерес к интеллекту и его деятельности. Абстрактные схемы—обобщения всего индивидуального вместо портрета. Любовь к геометрическим формам, упрощенным контурам.

4) Динамизм—искусство стремится к действенным темам и к динамической организации материала — ритмам и формам. Предпочитаются материалы, по самому характеру своему динамические.

5) *Конструктивизм*—острое ощущение материала, из которого строится произведение: технологическое изучение его свойств. Повышенное внимание к форме—конструкции. Материал не только физический, но и социальный, сюжетный, рассматривается как сырье, произведение же — конструкция из сырья вещей, выявляющих свойства материала. Эта черта приводит искусство к производству, с одной стороны, и, с другой, к примитивизму, простейшей комбинации материалов, еще не знавших культурного оформления. Это конструктивный примитивизм в отличие от стихийного первобытного примитивизма. Так как инженерный и технологический подход к миру, как к сырью, годному для тех или иных конструкций, мы называем конструктивным, то и новый стиль, тесно связанный с этим подходом и его методами и даже материалом, мы можем назвать конструктивизмом. „Новый дух овладел миром—дух конструктивизма“.

Этот стиль прорывался с бурной стремительностью и шумной революционностью там, где старые стили искусства были всего сильнее, где они давили своим несоответствием динамизму культуры мировых городов, и ровнее, эволюционнее там, где власть старого была слабее. Множество измов и деклараций были отдельными ответвлениями одного стиля; четких границ между ними не было. Их различие лежало в том, от чего они отталкивались (реализм, импрессионизм, символизм) и что̀ они брали основным стержнем: схематизм, динамизм, конструктивизм. Экспрессионизм, кубизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм—вот течения, которые они выдвинули. Экспрессионизм следует считать крайне правым течением индустриального стиля, так как сознательно деформируя внешний мир по требованию выразительности, он, однако, не порывает окончательно с внешней изобразительностью; интеллект господствует, но не оперирует голыми абстракциями. Крайне левым следует считать конструктивизм, который влился в производство, вернулся к базе, из которой стихийно вышел и раз-

рабатывает проблемы и элементы материальной культуры.

Индустриальный стиль прорывался всюду во всех мировых городах и всюду вызывал насмешки и озлобление тех, чья эстетическая идеология выработалась на искусстве доиндустриальном. Бездушное и головное, механическое вызывало у этих эстетов отвращение, как вызывало душевное и сердечное, психологическое смех у новых разрушителей эстетики. Но так как политическая и эстетическая идеологии в одной и той же голове могут лежать в разных социальных планах, связанные с разной социальной практикой, то линия борьбы казалась чрезвычайно спутанной, эстетический раздел и политический не совпадали. Буржуа и коммунисты оказались здесь в одном лагере. Кризис искусства казался безнадежным. Но он ощущался, и борьба велась среди тех, кто знал прежнее искусство, воспитал на нем свою эстетическую идеологию. И это не был пролетариат, который находился вне искусства и вне его кризиса — новое искусство создано индустриальной буржуазией.

---

# ЛИТЕРАТУРА.

Основные стили литературы начала XX века потеряли связь с жизнью индустриального города. Начавшийся с письменностью распад словесного материала на смысловой и звуковой, в реалистической прозе окончательно закрепился. Звуковой материал отступил перед смысловым и легко заменился идеографическим материалом, материалом записи мыслей, а не звучащего говора. Материалом литературного произведения казалась сама жизнь, быт, голый сюжет, голая мысль и содержание, — так неощутимо и прозрачно стало слово. Дополнительные тембровые смыслы, звучащие в живой речи, интонация, дикция, акцент, окрашивающие фразы своими смыслами, опускались, как несущественные. Внимание шло по линии мысли, а не речи, как вообще эта литература занималась более психологией, чем действием. Символизм и импрессионизм остановили внимание на акустическом, мелодическом элементе, оперировали тембрами, но уронили смысловое значение речи. Одно шло в ущерб другому, внимание однолинейно направлялось или на форму или на содержание, воспринимало их последовательно одно за другим, но не в одновременном полном охватывающем смысле. Словосочетание шло или по линии смысла или звука.

Символизм и импрессионизм были основными поэтическими стилями, унаследованными индустриальной культурой от прошлого. Устное слово, звуковая его

стихия были использованы мелодически; они назначались для уха, эстетизированного слуха; поэзия была звукосозерцательной, стремилась ритмами и инструментовкой стиха к наибольшей певучести. Это совпадало с лиризмом тем символистов. Метафора, разрушавшая конкретный общезначимый смысл слов, дематериализовавшая слово, растворяла смысл в мелодической лирике и окончательно делала эту литературу для актуальной городской жизни неприемлемой. Импрессионизм, давший перевес колориту над рисунком, настроению над смыслом, путем сочетания разных смысловых планов, комбинацией разрозненных словесных мазков и звуковых пятен, был, по сравнению с реализмом, отрывом от идейной общественности литературы. Импрессионизм был разложением и эстетизацией реализма, он превратил четкий психологизм и идейность реализма в расплывчатые и безвольные томления. Вся эта литература шла в стороне от огромной работы над новым языком, новой речью, стихийно совершавшейся на улицах, площадях, вокзалах, фабриках мировых городов. Уличный и профессиональный язык презрительно назывался жаргоном, но по его линии шло русло живой речи, и литература, отставшая от него, повисла в воздухе, стала стилем прошлого; и действительно, вся эта литература избегала современности больших городов. Первым поэтом современного города в России был Брюсов. Он стремится, одолев символизм, „создать поэзию в лучшем смысле слова серьезную, которая, в согласии с современной наукой, разрешала бы вопросы важные, волнующие современного человека" (Брюсов. „Далекие и близкие". Стр. 195). Он разрабатывает, на-ряду с обычными в прежней поэтике темами эротики и истории, темы механической культуры, нового города.

„Мчались, омнибусы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
С неба, с высоты тридцатых этажей,

В гордый гимн сливаясь с рокотом колес и скоком.
Выкрики газетчиков и щелканье бичей".
(„Конь Бледный").

Опираясь на свое мировоззрение индустриального интеллигента, он пытается сблизиться с пролетариатом и идеологически, но остается далеко от него литературно.

Все его творчество—компромисс между индустриальным мировоззрением и старыми литературными формами. Головной, рассудочный характер его творчества, напряженная интеллектуальность, схематизм образов, точное смысловое, почти научное словоупотребление, геометрическая чеканка стиха, учащенный, свободный, но строго учтенный ритм, урбанические темы,—с одной стороны,—и высокий литературный, далекий от живой речи, книжный язык—с другой. Брюсов, как и Верхарн, экспрессионист. Экспрессионизм—не левое крыло символизма, как это полагали символисты, но правое крыло футуризма. Не даром этих поэтов—Верхарна, Уитмена—приняли футуристы в предтечи, сбросив остальных с парохода современности. Другой линией экспрессионизма, ведшей к футуризму, был так называемый эгофутуризм с И. И. Северянином во главе. Он говорит, что в эпоху, когда

„повсюду дирижабли
летят, пропеллером верча",

„Державиным стал Пушкин" и „надо новых голосов".

„Его душа влечется в примитив", на площади, на улицы, но остается в кабарэ. Он чувствует себя родственным с Брюсовым по темам современности и города.

„Вокруг талантливые трусы
И обнаглевшая бездарь,
И только вы, Валерий Брюсов,
Как некий равный государь

Эта линия идет от бульварных газет, модных журналов, кафе-шантанов, ресторанов и буржуазных салонов; смесь языка и тем старой лирики любви и природый с темами капиталистического города, но уже богаты сознательными словообразованиями и модными словами: окалошить, оэкранить, осупружиться быломайно, ненно, улыбно, грезер, ландолет, файв-о-клёк.

Только футуризм, т. н. кубо-футуризм, отбросил высокий литературный стиль и низвел литературу к живой базе: разговорному языку индустриального города. Стихийный процесс обновления литературного языка футуристы стали разрешать сознательно, выдвинув технологию речи, лабораторное изучение словесного материала. Материал устной речи не единый, как материал книжный, сплошь идеографический, а сложный конгломерат жеста, мимики, интонации и слова. Устная фраза, конструируясь из этих элементов, имеет особый синтаксис, отличный от синтаксиса письменной речи. Один материал дополняет и уясняет другой. Запись по линии одного материала, запись одного словесного смысла устной фразы дает перерывную неполную и часто непонятную мысль. Заумие часто и есть неверная запись осмысленной в интонации и жесте речи. Для записи и устного разговора идеографическая письменность недостаточна и часто просто негодна, как негодна запись одной линии мелодий в гармонической музыке. Футуристы, стремясь к живой устной речи, с особой настойчивостью изучают звуковые свойства речи. Они настойчиво изучают дополнительные тембровые смыслы, ощущая дикцию и интонацию, как существенные факторы смысла. Смысл и звук снова сливаются воедино в одно расширенное значение. Тембровые смыслы они изучают на чисто звуковом жесте. Их интерес к детской речи, к речи дикарей, к чисто биологической артикуляции, — все фоноопыты, — заумь, звукоподражание — лабораторная разработка звуковой динамики и звуковой выразительности слова. „В современной русской литературе фонетика победила. Философствование и психоложество, например в духе Достоев-

ского, сейчас не прививается, и если герои Достоевского и Толстого при каждом случае начинали умствовать о мировых загадках и загробной душе, то теперешние герои любят петь, кричать, горланить“ (Крученых. „Заумный язык“). Самый звук они ощущают динамически и не как значок, а как направляющую силовую линию.

Бобеоби — пелись губы,
Вээоми — пелись взоры,
Пиээо — пелись брови,
Лиэээй пелся облик.
(Хлебников).

Набегающие друг на друга, пересекающие друг друга фонемы в своих смешанных сочетаниях служат для передачи живой динамики жизни (ба—бе—бы)

Мимо
баров и бань.
Бей барабан.
Барабан барабань.
Были рабы
Нет раба.
Баарбей.
Баарбань.
Баарабан.

(Маяковский).

Такую же лабораторную работу они производят над смысловыми элементами слова, они разрубают и снова конструируют, образуя новые смыслы, новые слова, Журчей = журчащий ручей, небистели = небеса блестели. Ими „осознана роль приставок и суффиксов“; из одного слова-корня они строят тысячи смысловых фонем. (Знаменитые смеюнчики Хлебникова, основателя будетлян, отца футуризма.)

О, засмейтесь, смехачи,
О, рассмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно

О, рассмейся надсмеяльно, смех усмейных смехачей.
О, не смейся рассмеяльно, смех надсмейных смехачей,

Или построения из корня мог — могатырь — могун — моглец — могач — могушенок — могенята и т. д.

Они называют себя примитивистами, так как начинают наново от сырья и в неокультуренном материале ищут и находят огромные неиспользованные богатства. Они кажутся варварами и первобытно грубыми тем, кто все оставшееся до сих пор вне культуры считает низменным, варварским и для культуры негодным. Они кажутся разрушителями тем, кто считает достигнутые формы высшими формами. Но они оказываются действительно близкими к примитивному искусству своей действенностью, своим игнорированием психологии, которую не знало и первобытное искусство и которую культивировала буржуазия. Они—формалисты-конструктивисты, и в этом они резко отличаются от символистов—формалистов-эстетов, для которых ритм и инструментовка служили мелодике, эстетическому созерцанию, были самоцелью. Они—изобретатели, лабораторные мастера, обогащающие, усовершенствующие выразительные средства речи. Они понимают недостаточность идеографической записи речи и ищут новых обозначений или усложнением филологических значков, или введением музыкальных средств обозначения темпа движения и характера речи. Так стихийный процесс расширения сознания они делают сознательным, ставя задачей своих лабораторных исканий расширение речевого сознания.

Конструкция целых произведений, законченная разработка сюжетных тем опираются на эти лабораторные достижения и стихийную практику уличной речи. Они отличаются вне-книжным разговорным синтаксисом и изощренными фоно-конструкциями. Однообразная фактура прежней литературной речи заменяется сложной фактурой устной речи, словесного жеста, слова-смысла, слова-звука и звукоподражания. Все устные слова равноценны, нет низких и высоких, вульгарных

и приличных, но избегаются чисто книжные слова. Ритмика не слуховая мелодическая, а произносительная, моторная, жестикуляционная. Но не тихая комнатная речь с сильным книжным налетом, а стремительная, громкая, уличная, книги не знавшая. Опираясь на дополнительное пояснение жеста и мимики, словесный смысловой материал бросается резкими мазками, упрощенными схематическими контурами с лубочной размалевкой; часто приобретает характер карикатуры, гротеска; метафоры не зрительные — статические, а динамические схемы, усиливающие характер движения и втягивающие в него и неподвижные предметы этим утрируя движения.

Что было. Лысины слились в одну луну.
Смаслились глазки щелясь.
Даже пляж,
Расхлестав соленую слюну,
Осклабил утыканную домами челюсть. (Образ сладострастия).

(Маяковский. „Война и Мир").

Эпитет, прилагательное, игравший исключительную роль у импрессионистов и символистов, как средство смещения смысла и передачи оттенков, у футуристов, как и в разговорной речи, отступает на задний план, приобретает вещественный смысл. И параллельно вырастает значение существительного и глагола. Лирические темы природы и настроения удалены вместе с высоким стилем. Жизнь мирового города, неотрывно слитая с жизнью всего земного шара, массой людей, машинная энергия и движение толп — темы этой поэзии. Она схематична и конкретна, она мыслит обобщениями, абстракциями, но онагляживает их, овеществляет, в динамических образах (у нервов покашиваются ноги, обгорелые ребра рухнули от пожара сердца. Портрет Вильсона в 150 миллионах — конктретизированы все признаки империалистической культуры). Развязный разговор, фамильярная речь, буффонада уничтожает раз-

личие между прозой и поэзией, литературой и не-литературой. Это пьесы, требующие исполнения, непосредственного воздействия исполнителя на слух и зрение слушателя, иначе они обрывочны и бледны, как сценические пьесы в чтении. Начав с бунта против книжной литературы, через лабораторную работу они становятся строителями языка, конструкторами словесной культуры, вырабатывают агитки, рекламы, сатиры, сближаются с индустриальным пролетариатом, но они должны были для этого к индустриальному мировоззрению своему прибавить политическую идеологию пролетариата, которой у них не было, так как непосредственно эксплуатации они не знали. Они, как инженеры, могли служить индустриальной буржуазии и индустриальному пролетариату в зависимости от того, на чьей стороне сила. Но до тех пор, пока пролетариат борется с буржуазией, его литература не может быть внеидеологической, чисто технологической. Индустриальная технология и классовая идеология должны итти об руку, на этот путь и стали лучшие футуристы, как Маяковский, Асеев и значительная часть Лефа, и поэты индустриального пролетариата многому смогли у них поучиться (Безыменский).

## Проза.

В прозе реализм, реалистический роман, с его провинциальными бытоотображательством и психологией, был господствующим стилем, унаследованным от торговой буржуазии. Его материалом была внеречевая проза или книжная речь, для которой была достаточна идеографическая письменность. Сочиненные смысловые фразы, рассуждение и мысли составляли его главное существо. Импрессионизм в прозе поднял значение звуковой стихии речи в ущерб смысловой и стал стилем миниатюры. Новое мировоззрение и новый язык требовали иной литературы. Первым экспрессионистом в русской прозе был Леонид Андреев. Он первый (не сразу) отошел от бытоотображательства и портретного психологизма. Это он

выдвинул интеллект с его стремлением и борьбой как главного героя современности. Его повести и драмы — конкретизированные схемы, воплощенные абстракции, план массы в едином. „Жизнь Человека“ — схема человеческой жизни. „Царь-Голод“ — схема революции (вернее бунта), там же схемы рабочих — чертежи-шаблоны. Он овеществляет, онагляживает интеллект мысли — „Анатема“, „Черные маски“. Он динамичен, полон напряжения и экспрессии. Его напрасно смешивали с символистами. Не неопределенные намеки на неуловимое, потустороннее, но четкие рассудочные аллегории, схемы составляют его произведения. Если Маяковский параллелен Некрасову тем, что вынес поэзию на индустриальную улицу, как Некрасов на мелкобуржуазную, — то Андреев параллелен так же Достоевскому. Он бьется в проблемах механического интеллекта и индустриальной мысли, как бился Достоевский в проблемах рационалистического индивидуализма и религиозной авторитарности. Но материалом его повестей и драм является язык книжной литературы.

Главным фактором письменной литературы в индустриальном городе является газета — хроника мирового дня. Телеграммы, радио, фельетон, об‘явление, реклама выработали свой язык, богатый абстрактными понятиями, и действенный и конкретный. И письменная литература индустриального города должна была взять этот язык, чтобы слиться живой жизнью господствующей культуры, как взяла некогда мелкобуржуазная литература фельетон своей газеты (Диккенс, Достоевский). На этот путь стал Эренбург, продолжающий во многом Леонида Андреева, но обновивший литературный материал языком телеграфа, телефона, газеты, плаката, об‘явления. Он делает фактуру своих романов, как строит газета: крупный шрифт, об‘явления, рекламы, плакаты в рамках, телеграммы, хроники образуют его поверхность. Это графическая заумь, применение дополнительных смысловых значений типографских форм. Размер и расположение шрифта,

линии, рамки несут в себе смыслы, которые само идеографическое слово не может передать. Это также конкретизация литературы, так как в нее входят как-бы куски реальной жизни. Хулио Хуренито и Трест Д. Е. охватывают весь земной шар, романы — синтез мировой жизни, кризиса культуры, выработанной Европой. Отдельные главы построены, как кинематографический сценарий, онаглядживают, конкретизируют абстракции. Дан ход видимого действия, а не мысли или переживания. Часто превращено изображение в карикатуру—гротеск. (Волнение мистера Джебса по поводу дешевых бритв: „здесь произошло нечто невероятное. Живот, находившийся под пальцами Енса Боота, сразу неслыханно раздулся. Весь мистер Джебс окончательно побагровел. „Содовой“,—прохрипел он)“. Портреты — схемы, социальные или национальные. Это схемы не статических черт, но схемы поведения действия. (Характеристика мистера Куля и Шмидта. Первый на вращающихся пюпитрах с целой клавиатурой автоматических кнопок, второй — молча вытаптывает мартовские гиацинты, возмущенный социальным неравенством. Или Бамбуччи, лежащий на спине среди улицы и посылающий плевки на соседний сад.)

Но, связанный с индустриальной культурой, Эренбург имеет очень шаткую социальную идеологию, не примыкающую ни к буржуазии, ни к пролетариату. Его скептицизм становится даже литературным приемом, когда он сопоставляет трагическое и комическое, кошмарное и забавное рядом, как равноценное, в одной фразе. Описав, как умерла берлинская газетчица с голода и как плакал биржевой юноша над таблицей, отмечавшей падение курса марки, он помещает ряд телеграмм:

„В Бергене (5 час. 18 м.) рыбак Христенс, сняв обувь, выносил на берег склизкую камбалу. Американка наставила на него кодак и улыбнулась. Камбалу, впрочем, никто не купил.

„В Париже (5 ч. 27 м.) закрывались банки. М. Виоль вышел из „Лионского Кредита“, помахал тросточкой,

оправил кончик платка в верхнем карманчике и стал ждать автобуса. Когда он садился, у него украли платочек. М. Виоль выругал правительство и потерял аппетит.

„В Генуе (5 ч. 47 м.) причалил пароход „Цезарь“. Девка Пирета показала матросу-американцу на свою юбку и кошелек. Матрос понял, пошел с ней за угол. Пирета боялась малярии и носила от заразы на шее ожерелье из чесночных луковиц. Матросу не понравился запах, и он ничего не заплатил.

„В Козлове (7 ч. 42 м.) в комиссариате Ваня Глобов допрашивал воришку, стащившего у заезжего директора „Лесного Треста“ черепаховую лорнетку. Глобову было скучно. Воришка каялся, а милицейский, ругаясь, время от времени прикладывался к ванькиному заду казенным сапогом. За стеной дочь комиссара разучивала революционные мелодии. Глобов вынул из кармана фотографии Сони Зайкиной и Карла Маркса. Соня ему изменила. Маркс давно умер. Ваня зевнул и лег на диван.

„Так жила в этот роковой час дряхлая Европа. Еще кого-то чествовали в Лиссабоне и расстреливали в Будапеште. Там, где не было ни речей, ни выстрелов, слышались: храп, тиканье часов, пьяная икота и медвежье урчанье голодных желудков. По обычному шумели моря — южные, со спрутами и причудливыми раковинами, западные, с профессорски - важными омарами, и северные, кишевшие серебром сельдей.

„В горах, там, где покоилась пята ленивицы, стоял, как всегда, столб. По предписанию местного исполкома его покрасили заново, и надпись предупредительно сообщала:

ЕВРОПА ←—— ——→ АЗИЯ

„На столбе сидел воробей“.

(Стр. 14, „Трест Д. Е.“)

И этот скептицизм и издевка над всем при остром ощущении кризиса культуры переходят в пессимизм. И здесь он опять роднится с Андреевым с его бесцель-

ным ужасом бытия („Так было“, „Царь голод,“ „Жизнь человека“).

Его сатира на буржуазию острее сатир Л. Андреева („Любовь к ближнему“, „Царь-голод“, „Сцена в суде“), но он остается в лагере буржуазии, так как не видит выхода из кризиса культуры, разве к „голому человеку на голой земле“ („Савва“ Андрева). Он не верит в пролетариат; смеется над его молодыми, часто неловкими, шагами, над мелкими недостатками, как существенными и неисправимыми. Его теоретические рассуждения полны веры в индустриальную культуру и в ее достижения („А все-таки вертится“). Он требует подчинения искусства индустрии, но социальная жизнь культуры или забывается, или горько высмеивается. Здоровых побегов в будущее он здесь не видит.

У него нет кошмаров Л. Андреева, который писал в эпоху дворянской реакции, с одной стороны, и угроз пролетарской революции—с другой, но есть его пессимизм беспочвенности.

Это—третий, кажущийся возможным для индустриального интеллигента, путь: ни к пролетариату, ни к буржуазии; но в действительности путь этот целиком лежит в буржуазной зоне культуры. Главное русло русской литературы пошло не по линии высокого индустриального стиля. Индустриальные темы, инженерные сказки, дающие сильную струю в западной литературе, в России оттеснены на задний план. Стремление от книжности к устному сказу, тяга к живой речи, к бытовому слову, ощутительные и в Европе, стали определяющим фактором русской литературы. Революция, всколыхнувшая широкие социальные массы, обогатила язык множеством крепких диалектических и профессиональных слов. Эти слова, не утратившие характера бытового жеста, стали материалом новой реалистической литературы („Сейфулина“, Вс. Иванов). Бытовые темы и бытовая речь делают эту литературу простонародной и примитивной, по сравнению с высоко-индустриальной литературой, но это путь более органически-литературный, чем путь вне-речевой инду-

стриальной литературы, с которой легко конкурирует кино. При своем стремлении к живой жизни, к наглядной конкретности индустриальный человек предпочитает сам видеть, чем читать о виденном.

---

## ЖИВОПИСЬ.

Живопись с выступлением индустриализма, как основного фактора культуры, пережила наибольший кризис. Распад ее на рисунок и краску был, как в литературе, следствием однобокого культивирования или одного социального или биологического значения элементов живописи. Живописный реализм изображал внешний мир таким, каким его видит созерцающий глаз. Портрет человека, вещи, обстановки в их индивидуальном своеобразии были целью этого отображательного искусства. Рисунок был его основным элементом, краска не играла самостоятельной роли и только подчеркивала рисунок. Верность линейной перспективы, видимое статическому глазу с одной известной точки зрения, форма и относительное расположение вещей—было основным требованием этой живописи. Импрессионизм был разложением рисунка. Импрессионизм также изображал мир, но не в линейных его контурах, а красочных. Мерцание красок, свет и воздух, а не предметы стали целью его отображений. Воздушная перспектива стала важнее линейной, но картина сохранила глубину, видимую неподвижному глазу в неподвижном мире: и реализм и импрессионизм были живописью момента и лучше всего им давалась статика или психологическая динамика, но не давалось действие. Реализм обращался к психологии и идейности, импрессионизм—к эстетизированному зрению. Динамизм индустриального человека, актуальный интеллект его не могли принять эти статические и пассивные отображения, тем более, что эту роль выполняла фотография. Экспрессионизм первый порвал с натурализмом и пассивной изобразительностью. Он зрение подчинил со-

знанию. Не пассивно видимое, а активно сознаваемое начал он рисовать. Он сгущал и выделял, утрировал одни черты, опускал, игнорировал другие, как выделяет и подчеркивает сознание актуальные свойства вещей, независимо от их зрительной значительности.



Рис. 1. *М. Шагал.* Прогулка.

Он свободно деформирует внешний мир, стремясь к максимальной выразительности. Перспектива, глубина, видимая пропорциональность форм перестали быть обязательными. Подобно тому, как футуризм конкретизирует метафору, и кинематограф онагляживает переживания и ощущения (головокружение дается действительным кружением обстановки, стен, потолка) так и экспрессионизм конкретизирует состояние сознания. Рушащиеся дома, опрокинутые улицы, лица с перекошенными и дико непропорциональными чертами передают душевные потрясения. Восторженному юноше кажется, что возлюбленная его возносит (картина

Шагала „Прогулка“). Розовые и зеленые краски, игрушечные домики и летающая возлюбленная, увлекающая его в высь, изображают восторг любви.



Рис. 2. *М. Шагал.* Я и деревня.

„Я и деревня“ изображают сумму представлений горожанина о деревне (картина Шагала „Я и деревня“). Лицом к лицу с горожанином голова телки (доминирующее представление); на ее щеке — сцена доения (вторичное представление) и далее косарь, опрокину-

тая жница, крестьянские домики, церковка. Выступают черты предметов и линий, поражающих сознание, и отступают другие. Здесь экспрессионизм столкнулся с первобытной, доперспективной живописью, которая также передавала знание о мире, о вещах, не копировала мир и относительное расположение вещей в мире; соблюдала не зрительные пропорции, а пропорций воздействия; экспрессионизм встретился с живописью народного лубка, с резким рисунком и грубой размалевкой без перспективы, с искажениями, проистекавшими не от неумения, а от назначения рисунка передать знания о мире. И часть экспрессионистов сознательно рисует под примитивы, первобытные и детские, борясь с живописью созерцания в психологии. Не пространство рисовал художник-экспрессионист, а сознание, представление. Интеллект был его об'ектом. Мир в напряженном, полном пафоса, интеллекте. Линии—не контуры форм, а динамические силовые устремления. Краски—не цветные поверхности, а динамическая цветовая музыка. Линии и краски направляются по требованию актуального сознания в полном разрыве с видимым. Линии извиваются, ползут, взлетают, надламываются, свисают. Краски горят и тухнут, тяжелеют и тают. Формы внешнего мира—только подсобные средства. Отсюда один шаг к беспредметной динамике линий и красок, к живописной музыке Кандинского с неопределенными, как музыка, композициями. Пятна, линии, цветовые зоны, не соответствующие никакой реальности, передают взволнованное сознание. В экспрессионистической живописи, как и литературе (Л. Андреев), много суб'ективного и индивидуального, но много интеллектуального и сознательного аллегоризма.

Динамику индустриальной жизни стремился дать футуризм. Одна неподвижная точка зрения на неподвижный мир давала одну линию перспективы. Движущийся человек в движущемся мире имеет множество перспектив, видит предметы во всевозможных отношениях. И так как сознание, как и глаз, сохраняет впечатление некоторое время после восприятия, то ка-

жется, что движущиеся предметы устремляются один на другой, врезываются друг в друга, два предмета занимают в одно и то же время одно и то же место. Предметы теряют непроницаемость и пронизывают друг друга. Движущиеся предметы оставляют формы в пространстве (лошадь кажется о двадцати ногах). Движущиеся формы как бы излучаются от предметов движения и заполняют пространство кругом. Предмет в движении имеет иную форму, чем в покое. Велосипедист




Рис. 3. *Гончарова.* Велосипедист.

кажется имеет несколько линий спины и туловища, колеса — несколько ободьев. Шины вошли в булыжник; вывески, витрины, улицы мелькают разорванными кусками („Велосипедист“ Гончаровой).

„Точильщик“ Малевича—более сложное построение динамики: нож, согнутые руки, сложенные пальцы точильщика отрываются по линии движения в пространство, образуя набегающие волны форм, как фонемы в футуристической литературе („мимо бар, мимо бань

бей барабан"). Реалистическая живопись одинаково передавала движущиеся формы и покоящиеся. Футуризм передает движение, оторванные формы, смещение, сплетение, нагромождение, неустойчивый хаос спутанных форм в диком устремлении. Реализм рисовал мир вне себя, с точки зрения, со стороны; футуризм рисует мир изнутри: все на него устремляется, и он на все. Рисуя

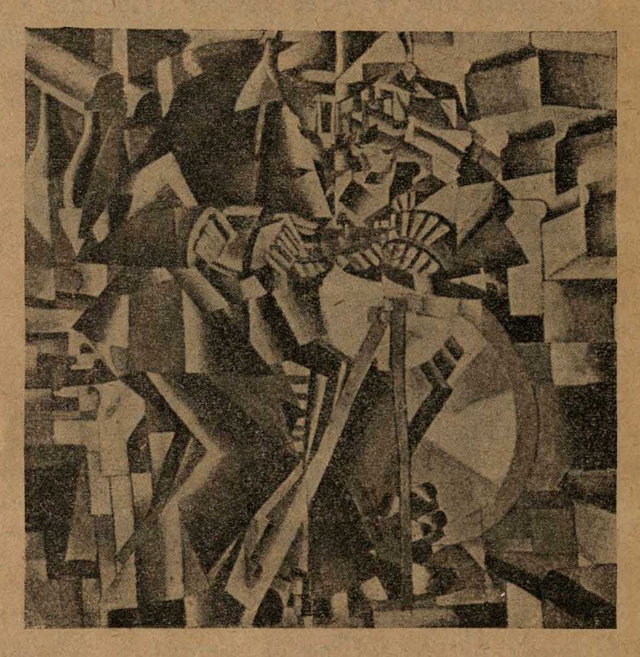


Рис. 4. *К. С. Малевич.* Точильщик.

человека, он рисует также все, что видит человек, и все, что находится в его голове. В картине элементы сознания должны присутствовать на-ряду с элементами зрительного мира. „Картина должна быть синтезом того, что видишь и что вспоминаешь". Футуристы любят больше динамику механических вещей, машину,

автомобиль, чем органические биологические тела. Они избегают притушенных красок, бледных оттенков, но любят густые мазки, яркие блестящие краски, какими бывают краски на металле. Футуристы рисовали движение в его восприятии сознанием, и в этом было много импрессионизма, движения. Но движение живо-



Рис. 5. *Лентулов.* Портреты.

пись, по самому характеру своих статических элементов, передать не могла.

Кубизм впервые сознательно подошел к элементам живописи, поверхности, линии, цвету, как единственным строительным материалам. На двухмерном холсте только условной иллюзией можно изобразить перспек-

тиву. Глаз на плоскость не дает аккомодации. Кубизм отрицает перспективу, но не отказывается от некоторой глубины: он не изображает пространство, а строит его. И строит не из многообразия органических форм мира, а из ограниченного количества простых геометрических форм, схем, лежащих в основе всякой индивидуальной формы и реально существующих в элементах механической культуры—куб, цилиндр, конус, шар. „Понимание всего, что мы видим только как ряд известных определенных сечений различных плоскостей поверхностей, есть кубизм“ (Глэз). Кубировать форму—значит отбросить от нее все индивидуальное, все случайное, все своеобразные комбинации и выделить основные геометрические формы, лежащие в ее основе, — процесс, противоположный индивидуализации вещей у реалистов (портреты Лентулова). Связь с зрительным представлением сохранена, но их элементы свободно комбинируются, подчиняясь требованиям конструкции. Так как сознание содержит вместе с видимыми с одной стороны формами предмета и другие его стороны и формы, видимые с иных сторон и в иные моменты, то кубистический художник строит картину из всех элементов, составляющих данный предмет, рассекая его в различных направлениях. Отдельные элементарные

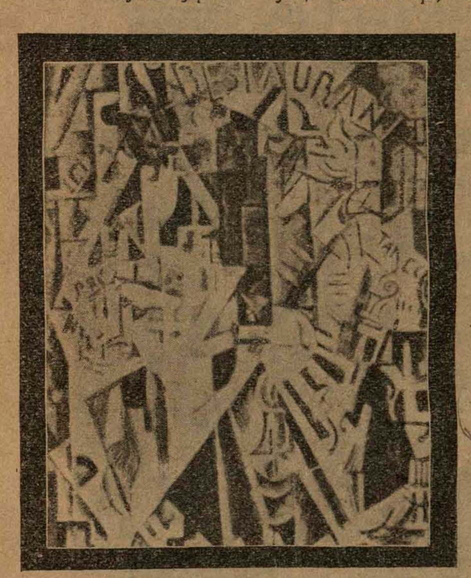


Рис. 6. *Удальцова.* Ресторан.

схемы формы складываются вместе, пересекают друг друга, дополняют друг друга или выявляют по законам контраста и сходства, образуя в целом идеальную пространственную конструкцию. Краски служат конструктивным заданиям, выявляя или заглушая ту или иную

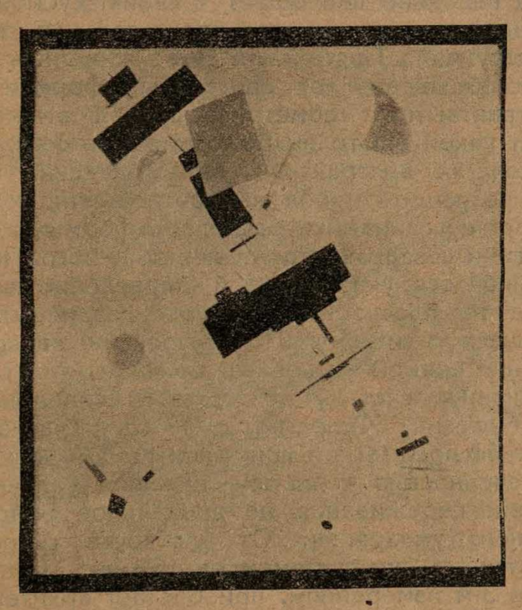


Рис. 7. *Малевич.* (Супрематизм).

форму. „Ресторан“ Удальцовой составляют вещи ресторана, разложенные на простейшие элементы: шейки, грифы, деки скрипок, столы, бокалы, лица, газеты, подписи. Эти элементы не даны законченными, изолированными формами, но надстраиваются друг на друге вокруг вертикальных и диагональных осей картины, дополняя и выявляя друг друга („Ресторан“ Удальцовой).

Организованность, упорядоченность и закономерность заменяют стихийное вдохновение и пассивное

отображение. Живопись получает научно-технический уклон. Связь с культурой устанавливается через интеллект, а интеллект индустриального человека конструктивен, геометричен и схематичен. Кубистическая картина—план, чертеж, а не зрительная иллюзия вещи. Художник невольно воплощает в своих кубистических конструкциях планы наиболее поразительных технических конструкций. Постепенно эта живопись совершенно освобождается от зрительных форм и оперирует абстрактными и геометрическими формами, независимо от какой бы то ни было предметности. Супрематизм сочетал абстрактные геометрические формы, стремясь резрешить проблемы соотношения геометрических форм и их динамики, располагал формы, пересекая одни другими, создавая устремленность целого. По основной линейной оси, указывающей направление движения, располагаются плоскостные фигуры различных видов в динамическую систему. Прямоугольник, квадрат и их пересечение прямой—основные элементы этой системы. Внизу основную систему повторяют уменьшенные варианты (Малевич: „Супрематизм"). Супрематизм отличается от беспредметной живописи Кандинского высокой отвлеченностью и чистым интеллектуализмом; не психические переживания, но предельное напряжение абстрактного умозрения. От плоскости супрематизм переходит к тем же системам на об'емах. Система дополняется 3-м измерением, приобретает архитектурный характер, но остается абстракцией— разрешением проблемы координации об'емных форм в динамической системе. (Малевич: „Супрематический планит"). Супрематизм—наиболее абстрагированное течение левого искусства, это абстрактные планы абстрактных конструкций. Вместе с механическим мировоззрением, приведшим к пространственным и об'емным схемам-конструкциям, в мастерскую художника врывается технологический подход к вещам, и мастерская превращается в лабораторию. Технологически изучается материал живописи. Раздается зов вернуться к материалу и к его свойствам. Примитивное искусство, подчинявшееся ма-

териалу, зависевшее от него вследствие своей технической беспомощности, привлекает левых художников больше, чем работы великих мастеров, у которых мастерство скрыло материал. До-оформленный материал-сырье и возможность конструкции из него, изучение его свойств заполняют деятельность левых художников. Картина становится вещью, которую строит художник. Уйдя от картины-зеркала, он обращается к поверхности холста, как к полю своих действий.

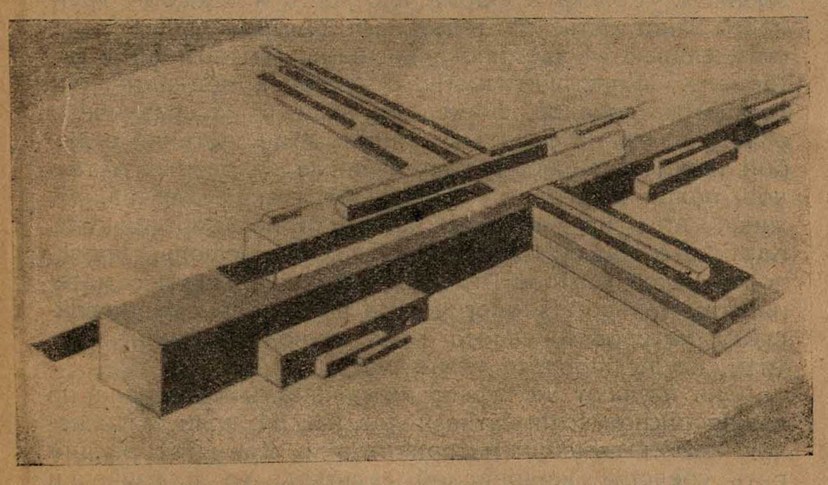


Рис. 8. *Малевич.* Супрематический планит.

Фактурная обработка поверхности картины, конструктивные элементы становятся главной целью живописца. Опыты над выявлением материала в разных комбинациях и формах приводят к контр-рельефам. Не только в различных сочетаниях одна и та же краска разно выглядит, звучит, но и характер ее поверхности (гладкий, шероховатый, слоистый, губчатый) определяет ее красочный тон. Таким же образом расположенные рядом технические материалы окрашивают друг друга в дополнительные смыслы: железо иначе ощущается—зву-

чит—рядом со стеклом и иначе с никкелем; с бетоном иначе, чем со свинцом. То же относительно формы—шар рядом с кубом иначе ощущается, чем с цилиндром, и иначе с конусом. Материалы, краски и формы в реальной жизни никогда замкнуто отдельно не существуют, но образуют множество сочетаний. Кубисты и конструктивисты впервые изучают эти сочетания как живописные качества и этим расширяют живописное ощущение мира, прежде ограничивавшегося только зрением. Краска и форма, плотность и тяжесть, хрупкость и ковкость, зрительные и внезрительные качества, сливаются воедино в расширенном сознании материала. Конструктивисты изучают комбинации (аккорды) материалов, форм и красок в их различных сочетаниях в материальном мире. Эти сочетания в любой технической вещи, составленные из разных металлов, полированных и окрашенных, стекла, дерева, резины, ими изучаются и лабораторно варьируются. Картина составляется из дерева, жести, слюды, проволоки, кусков картона, мочалы, веревок и других материалов. Только технологическая внимательность к свойствам материала, своего рода технологический эстетизм, могла породить такие опыты.

Они изучают не только актуальность материала, но и живописное восприятие человека. И если в технологическом изучении материала они стремятся расширить средства живописной культуры, то в изучении физиологии восприятия они ставят себе задачей не только познание, но и расширение способности восприятия органов чувств. Задачи интенсивной окраски поверхности, действенное сочетание красок, линий и форм связывают эту живопись с живой потребностью технической культуры. Новая живопись бессознательно и сознательно имеет массу точек соприкосновения с научной разработкой рекламы, плаката, с теорией и практикой этого дела. Учет ограниченного пространства, уделенного рекламе, комбинация линий прямых и кривых, ведущих взгляд, формы поверхности и ее окраска, — задачи, научно-поставленные индустриальной буржуа-

зией, и лаборатория художника-конструктивиста шла на-встречу этим требованиям. Выработка элементов художественной культуры превращается в выработку элементов материальной культуры. Окраска тканей, целесообразная конструкция обиходных, полных еще нелепых пережитков вещей быта сливает их с инженером, техником, строителями материальной культуры.

Так экспрессионизм, футуризм, кубизм, супрематизм и конструктивизм имеют свое культурное оправдание. Экспрессионизм усилил выразительные средства живописи и карикатурой-гротеском может служить средством идеологической борьбы. Кубизм и супрематизм, приучая зрение к механическим формам, схематическим конструкциям, в такой же мере содействуют индустриальному мировоззрению, как реалистическая живопись своими портретами (портретами вообще) приучала к психологизму и индивидуалистическому мировоззрению мелкой буржуазии. Картина — портрет, индивидуальные черты, складка губ, выражение глаз приучали зрение читать психологию, а это имело для мелкой буржуазии тот же важный смысл, что картина конструктивиста, приучающая интеллект к абстрактным формам для индустриального человека. Абстрактный портрет небывалого человека и абстрактный чертеж небывалой машины во всяком случае стоят друг друга. Новый стиль—не вывих искусства, не разложение, а закономерное явление индустриальной культуры.

---

## МУЗЫКА.

Динамизм и выразительность звукового материала музыки, сделавшие ее господствующим искусством в городской культуре, подчинившие ей другие искусства, ее способность давать одновременно несколько линий движения, казалось, удовлетворяли требованиям индустриальной культуры, и кризис здесь мог носить характер эволюционного перерождения. Но в действительности требования нового мировоззрения здесь, не меньше

чем в литературе, расходились с унаследованной от прежних культур традицией. Новая теория резко революционно отрицает все основы старой музыки, все приемы и формы, стремится наново, начиная с материала, перестроить музыкальную культуру, ищет новых инструментов, воздвигает новые звуковые системы; но практика музыкальная гораздо менее революционна. Старые инструменты и оркестры продолжают быть основным средством музыки. Между композиторами и публикой стоят тренированные десятилетиями исполнители — живые и упорные носители традиций. Как в литературе и в живописи, от прежней культуры музыка унаследовала реализм и импрессионизм. Реализм — музыка содержания, душевных переживаний, психологии; мелодия играет в нем основную роль, ведя психологические волевые линии пьесы. Гармония играет подчиненную роль, характеризируя и оттеняя мелодию. Реализм знает драматизм только в последовательной смене музыкальных диалогов. Ритм, для всего оркестра единый, означал внутреннее движение душевных переживаний. Импрессионизм был разложением мелодии, выпадением волевых линий, мерцанием утонченной гармонии и тембров. Импрессионизм был музыкой для слуха, музыкой пассивного эстетического звукосозерцания. Актуальный интеллект, подчинивший материю, космический пафос разума и воли в этих музыкальных стилях не имел своего выражения. Эту музыку дал экспрессионизм. В России самым ярким его представителем был Скрябин. Начав с шопеновской салонно-аристократической музыки, с музыкальных миниатюрных форм, нежного лиризма, утонченного пианизма, Скрябин, подобно Верхарну, переживает острый перелом мировоззрения, болезненный кризис, приведший к новому мировоззрению и новым музыкальным формам. Через Листа и Вагнера, первого пионера „искусства будущего", он приходит к экспрессионизму. Все его произведения этого периода заполнены темами космической борьбы, титанической силы, волевого самоутверждения. Уже в третьей симфонии, „Божественной поэме", развернута

тема освобождения человека-раба от власти личного бога и победы над миром его творческой воли. Поэма экстаза —творческий дух, отрицая прошлое, устремляется к новому, одолевает в борьбе все мрачные препятствия и увлекает за собой все робкие подавленные побеги жизни к полному расцвету и жизнеутверждению.

Прометей — Дух огня и разума, Прометей, томящийся бесцельностью диалектической игры разума, сливается с Сизифом — грубой и тяжелой материей, беспомощной в своих усилиях подняться, и в слиянии создает целесообразное творческое бытие.

В его диалектической философии есть не только интеллектуальный идеализм, но и мистицизм. Музыка — чисто звуковая динамика, ритмизирующая движение материи, кажется ему средством преображения мира. Об этом он мечтает в своих мистериях, которые должны были перестроить мир. Но его музыка насквозь порождение индустриального города. Оркестр безмерно разросся, сильно увеличив медные и ударные группы. Если бетховенский оркестр не умещался в салоне и требовал большого концертного зала, то для экспрессионистических оркестров становятся тесны концертные залы. Полифонизм достигает непроглядной густоты. Темы звучат одновременно, не выделяясь одна над другой, но вместе образуя одну сложную гармоническую тему. Мелодия не совсем исчезла, но движение ее прыжками разрывает мелодическую линию. Реализм допустил в диссонанс как выразительное средство, но требовал его разрешения в консонансе. Экспрессионизм совершенно уничтожил разделение на диссонанс и консонанс и допускает, по требованию выразительности, любое сочетание звуков, отбросив разрешение, как требование статического благозвучия. Тональность, необходимость движения в одном определенном мажорном или минорном ладе, упраздняется; бесконечно обогащена тембровая фактура оркестра, но не статическое мерцание тембров, густые тембровые массы, подчеркивают сложную динамику звуков. Последовательность заменена одновременностью; горизонтальное

перебои ритма, синкопы, наконец, полиритмизм,—одновременное движение различных ритмов. Полифонизм, политематизм, полиритмизм образуют сложный поток этой музыки динамического многопланного сознания. Прометей—высшее достижение экспрессионистического стиля у Скрябина. Усложненная гармония с трудом укладывается в темперационную систему. Тембровые ходы от одной оркестровой группы к другой, одновременное сочетание разных тембровых групп, составляют ее насыщенную атмосферу. Композитор, как будто находя недостаточными звуковые средства расширенного оркестра (он требовал тысячу исполнителей инструментов и голосов), присоединяет к нему световую музыку. Концертный зал должен погружаться во время исполнения в различные световые волны — фиолетовые, голубые, красные. Он настойчиво выдвигает заветные идеи Вагнера о синтетическом искусстве, о новом соединении распавшегося в своей эволюции на отдельные виды искусства. Первобытное искусство, исходя из живой жизни, стихийно синкретизировало музыку, речь, движение; культурное искусство разделилось по материалам, дало каждому высшее развитие, но оторвало от живой жизни, так как жизнь не знает отдельно существующих звуков, красок или движения. Нужно их снова слить воедино в одно высшее искусство. Не первобытный стихийный синкретизм, а организованный синтетизм, пользующийся всеми достижениями каждого искусства, чтобы дать сгущенную интенсифицированную жизнь. Это синтетическое искусство должно быть действенным не только силой воздействия; все должны принимать в нем участие; не должно быть зрителей пассивных, как не было их в первобытных празднествах. Это искусство должно быть праздничным преображением будней земли. Это общее широко разлитое тяготение экспрессионистов к синтезу искусств восприятие по одной линии заменилось вертикальным многолинейным. Полидраматизм, одновременно кричащие страстные голоса, оттеснили последовательные диалоги. Отброшены кратные ритмы, введены разрывы,

и интенсификации их многопланным сочетанием различных средств воздействия, — у Скрябина носит еще некоторые мистические оттенки. Но при всем своем пафосе, при всем экстазе Скрябин интеллектуалистичен. Он пишет на абстрактные темы; психологическая и изобразительная программность реализма заменена отвлеченной программой. Он часто сочиняет сначала текст (поэма экстаза), потом пишет музыку к нему. Благодаря этой заданности рассудочной темы, отсутствию формального членения (четыре части симфонии), его вещи носят характер импровизации. Внешняя геометричность и схематизм формы—опора для этой импровизации. Музыкальная запись отрывается от исполнения гораздо больше, чем прежде. Нотные знаки не соответствуют музыке пьесы. Но Скрябин все же музыкант высокого стиля; он расширил, обогатил музыкальные средства, но не вышел из границ музыкальной культуры высокого концертного стиля, не порвал с ее старой торжественной архитектурой.

Порвать со старой музыкальной культурой концертного зала, снизить высокий стиль, погрузиться в звуковую атмосферу мирового города решительно и бурно выступили футуристы. Труд и страсть родили песню, примитивный труд и наивная страсть—наивную примитивную песню. Среди молчаливых полей и лесов она ясно звучала и далеко разносилась. Рожок пастуха, свирель и голос были в тишине природы достаточно громкими и выразительными средствами. Но в многошумной, грохочущей, оглушительной атмосфере города самые большие оркестры, составленные из старых, изобретенных для тишины и комнаты инструментов,— смычковые, деревянные, духовые,— бледны и не выразительны; нужны оркестры, которые могли бы „выражать душу толпы, больших промышленных предприятий, поездов, трансатлантических пароходов, броненосцев, автомобилей, аэропланов, поэмы прославления машины и побед электричества“ (манифесты футуристов). Многосложный труд, титанический пафос борьбы и страсти должны создать сложную динамическую музыку. Нужно

ввести новые инструменты, передающие звуки и шумы мировых городов. Современные оркестры бесконечно бедны звуковыми, тембровыми, шумовыми средствами. Не одни определенной высоты тоны могут делать музыку. Музыку обеднили мелодически и гармонически, втиснув ее в двенадцати-ступенную гамму, выбросив все промежуточные звуки. Народная музыка знает и треть тонов и четверть, и только испорченное темперацией ухо может уложить народное пение в существующую звуковую систему (тон, полутон и кратные от них).

Опираясь на размеренный звуковой строй, музыка́нты старой культуры обвиняли даже народного певца в детонации и неустойчивости тонов, проистекающие будто от неразвитости его уха. Музыку обеднили, втиснули ее в кратные ритмы, и хотя музыка всегда переступала их, опираясь на темп, освобождаясь через accelerando u ralletando от тесных рамок такта, но только уничтожением от одного определенного метра музыка может свободно течь, как звуки в самой жизни. Но новые инструменты могла строить только техника; она уже обратила внимание в эту сторону, но сделаны только первые шаги. Быстрее и легче идет построение новых теорий музыки. Новые звуковые системы разрушают условно согласованный темперационный строй двенадцати-ступенной гаммы. Четвертьтонная и третьтонная системы, к которым легко приспособить смычковые инструменты, уже имеют свою литературу. Выдвигается вперед, становясь основным элементом, оттесняя мелодию и гармонию, ритм. Первобытная музыка была ритмической по преимуществу; она отмечала движения тела, а не движение душевных переживаний, четкого ритма не имеющих. Первобытная музыка была двигательной, моторной, как до сих пор военная музыка или танцевальная. Она назначалась не для созерцательного уха и не для души, а для мускулов. Динамизм и апсихологизм индустриальной культуры также требуют восстановления власти динамического ритма в музыке. В кабаре, ресторанах, кафе, которые деловой буржуа

сделал местом отдыха, еды и развлечения и посещает усиленнее, чем театр и концертные залы, давно уж введены уменьшенные, но резко ритмизированные оркестры с большим количеством ударных инструментов (Джазбанд). Новая музыка и пошла по линии двигательно-ритмической, сблизилась с барами и с первобытной музыкой; балаган, как лубок в живописи, стал существенным элементом этой музыки. Стравинский и пошел по этой линии. Современные грубые кафешантанные танцы и первобытный дикий пляс составляют элементы его резко ритмической, моторной музыки. Отсутствие лиризма и психологизма, индивидуальных драматических характеристик, но внешне двигательная характеристика, грубыми схемами выполненная, образуют его композицию. Впервые в музыке зазвучала веселая насмешка, шутка, площадные, уличные, шарманочные, народные и псевдонародные мотивы; фальшь делается средством выражения. Нестерпимая для культурного уха, как некогда дисгармония, она, подобно неправильной, устной речи в литературе, делается моментом реалистическим. Это резкое снижение высокого стиля старым музыкантам кажется „футуристическим разнузданным звуковым столпотворением“. Его музыка связана с танцевальной пластикой, пантомимой и диктует сцене движения. Богатая тембровая фактура резких, грубых мазков групп оркестра, сложная игра тембрами инструментов в разных регистрах, политональная гармония, им применяется для подчеркивания ритмического действия. Ритм чрезвычайно подвижный, с беспрерывно меняющимся тактом, синкопированный, изломанный, то тяжелый грузный, то подхлестывающий, прыгающий. В своем музыкальном пути Стравинский как бы дифференцирует новую музыку от старой, показывает утрату душевности и лирики новой музыкой. В Соловье на фоне экзотических китайских шествий и нелепых танцев он как бы решает проблему живого лиризма и механической техники (живой и механический соловьи). В Петрушке на фоне буйного народного масляничного гулянья показана бездушная кукла, стоящая на грани одушевления.

Механические тенденции и примитивно-народное, — две сливающиеся струи его музыки. Он первый применяет механические инструменты (электрический рояль в оркестре). Свои народные мотивы, перевранные темы, фальшь, он мотивирует пантомимой. Музыканты — не просто исполнители музыки, но актеры, играющие роль балаганных музыкантов („История солдата"). Фальшь и несуразность таким образом становятся средствами ультра-реалистической музыки. Синтетическое искусство Стравинского сознательно сделано под народный синкретизм, музыкальную хореографию, идущую по линии внешнего действия. Музыка вернулась к первобытности, к музыке действия. Первобытность во всех искусствах — искание тех возможностей и свойств материала, которые были утеряны в периоды господства разных классовых культур, втиснувших материалы в нужные им формы и утерявших много конструктивных свойств материалов. Примитивизм двадцатого века есть инженеризм, ищущий новых нужных ему конструкций. Часто это только технологические опыты, но в этих опытах со всем их интеллектуализмом, сознательностью и научностью есть еще одно обстоятельство, сближающее их с первобытным искусством. Это утеря границы между искусством и жизнью, искусством и бытом. Современный закат эстетики напоминает ее предрассветные сумерки. Это закат всего классового, всякого деления вещей и людей на высокие и низкие, на духовные и экономические, всего вместе с дифференциацией общества на господствующих и трудовых родившегося.

## БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА.

(Наследие...).

Нет ни одного специфического объективного признака, который объединил бы в себе все произведения мирового искусства. Не специфичен материал, так как он служит для выделки и обиходных вещей, а в послед-

нее время искусство, как и быт, заимствует материал у индустрии, небывалый в прежних искусствах. Не специфична форма, — так как то, что одна социальная группа считала высоко эстетическим, решительно отвергается или игнорируется другими. Не специфично и назначение или применение (восприятие). Одно и то же назначение одними считалось художественным, другими антихудожественным или внехудожественным. Материал, форма, назначение менялись в истории; всякое определение искусства есть выражение одного ограниченного вкуса, есть установка на один материал, один стиль, одно назначение и игнорирование других. Искусства вообще — нет; есть конкретные произведения, круг которых у разных социальных групп различен. Само деление вещей культуры на высокие или низкие, на внеутилитарные и утилитарные, на художественные и экономические, деление чувств и действий на эстетические и практические есть факт идеологии — перевернутого представления о мире и культуре и социально субъективно. До деления на социальные группы не было эстетической идеологии, не было деления на искусство и быт. Всякое определение искусства есть выражение одной эстетической идеологии. Можно установить три основных эстетических идеологии и три определения искусства. Идеалистическое — дворянства — искусство есть жизнеукрашение. Рационалистическое — торгово-буржуазное — искусство есть жизнепознание. Индустриальное—конструктивное — искусство есть жизнестроение. Последнее определение есть разрушение перегородки между вещью искусства и вещами быта, — пролетаризация вещей, — и является одним из следствий крушения классовых перегородок и близко с первобытным отношением к вещам. Исторически искусство сложилось из элементов бодрствующего отдыха, как наука из трудовой практики. В первобытном обществе, когда не было деления на труд и отдых, не было деления на искусство и науку. Формы труда и формы искусства были одинаковы. Общественный отдых сливал в культе и обряде искусство и науку, был праздником

и отмечал важные моменты биологической и социальной жизни: любовь, еду, победу и смерть. Не было деления на исполнителей и зрителей; все работали, все праздновали, все пели, играли, танцовали, но по мере возникновения социального неравенства, материальные блага и досуг становились привилегией одних, и труд и нужда—уделом других. Господствующие классы, освободив себя от обязанностей и труда и трудовых забот, окружили себя праздничными вещами—искусством, как признаком превосходства и могущества. Господствующие классы оторвали искусство от труда и материальных забот, эстетизировали его, сделав его предметом утонченных наслаждений, ласкающих праздное ухо и праздный глаз. Господствующие классы выделили высоких мастеров искусства, заставив их служить себе и на себя, заставив их заполнять свои дворцы и свой досуг. Искусство стало над-экономической надстройкой, отдыхом в отдыхе, областью чистой красоты и идеальных форм. Искусство стало жизнеукрашением. Молодая прогрессивная и революционная буржуазия, свергнув дворянство, выдвинув естественные науки и рационализм против религии, вернула искусство к первоисточнику, связала его с жизнью, сделала его реалистическим (возврат к архитектонической целесообразности).

Реализм—не канон стиля, не один определенный прием организации материала искусства, но отношение искусства к жизни, тесная связь искусства с реальной жизнью, с буднями, с трудом. В реализме лежат огромные эволюционные возможности. Изменение реальной действительности должно вести за собой изменение искусства. У буржуазии реалистическое искусство стало отражением жизни буржуазного быта, и не только буржуазного, но и социальных групп, на которые оно опиралось в борьбе с феодализмом,—крестьянство и пролетариат. Искусство молодой буржуазии, как наука, служило к познаванию и об‘яснению жизни. Художник от крепостной зависимости феодалов перешел на рыночную зависимость от спроса и предложения, ибо

по самому экономическому характеру буржуазии искусство было ограничено рынком. И буржуазный рынок искусства, гораздо более широкий, чем аристократические дворцы и салоны, обслуживал только буржуазию. Пролетариат и в особенности крестьянство, попрежнему обремененные трудом, стояли вне культуры и вне искусства. Пролетариат и крестьянство мало имели отдыха и не знали организованного культурного отдыха. Высокие мастера воздвигали мощные литературные музыкальные и театральные произведения только для господствующего класса. И по мере роста капитализма и дефференциации буржуазии в замкнутый господствующий класс, искусство буржуазии все более ограничивало свой реалистический охват и отрывалось от массовой действительности, насыщалось условным эстетизмом пресыщенной роскоши, теряло свою трудовую обусловленность (импрессионистический стиль). Художнику, не имевшему перед собой феодального повелителя, зависевшему от конкурирующего рынка, только казалось, что он свободен и зависит от своего вдохновения, но в действительности он подчинялся требованию верхней культурной кучки.

„Господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горсточки богачей, не может быть „свободы“ реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель, от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картин проституции в виде дополнения к святому сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо как миросозерцание анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания.

„И мы, социалисты, разоблачая это лицемерие, срываем фальшивые вывески не для того, чтобы получить не-классовые литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом, не-классовом обществе), а для того, чтобы лицемерно свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу. Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будет вербовать все новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам", а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества, опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающим постоянное взаимодействие между опытом прошлого (научный социализм, завершивший его развитие от примитивных утопических форм) и опытом настоящего, настоящая борьба товарищей рабочих". (Ленин. „Партийная организация и партийная литература". Том VII, часть 1-я).

Искусство снова должно вернуться к целесообразной архитектонике, художники—к связи с трудом и бытом и устремлением масс. Это должен быть новый реализм пролетариата. Организуя отдых, искусство должно организовать сознание в направлении социалистического строительства. Наджизненному эстетизму, суб'ективизму и индивидуализму в этом искусстве не может быть места. Но искусство никогда не было чисто индивидуальным и суб'ективным. Оно именовало себя таким, когда обслуживало социальную группу, для которой суб'ективизм и индивидуализм был идеологической формой конкуренции. Искусство должно быть общепонятным и доступным, а понятность и доступность лежат в близости к быту и труду.

Художник должен сознательно установить свою зависимость от социальной среды, которую он обслуживает.

Эта зависимость должна быть не только абстрактно-идеологической. Она должна исходить из реального культурного уровня пролетариата, а не из идеальных представлений о пролетарском искусстве. Она должна исходить из конкретно существующих материала и форм искусства и их перерабатывать.

Нужно последние технические достижения обработки материалов искусства применить к созданию произведений, годных для пролетариата. Техника тем и ценна, что она дает новые и лучшие средства изготовления вещей. Здесь, как и в индустриальной технике, надо верхнюю линию культуры слить с массовой и этим укрепить и обеспечить рост культуры без искривлений.

В эпоху диктатуры пролетариата, эпоху „упорной борьбы кровавой и бескровной, насильственной и мирной, военной, хозяйственной, педагогической и административной против сил и традиций старого общества", художники должны стать организаторами отдыха, должны стать активными строителями культуры на-ряду с инженером и техником, организующим труд. С окончанием диктатуры пролетариата, с уничтожением классов и социальной эксплуатации одной социальной группой другой, в социалистическом обществе труд перестанет быть тягостным бременем и станет радостным биологическим проявлением сил. Между трудом и отдыхом не будет деления, и искусство сольется с жизнью, с техникой, с жизнестроением.

В эпоху диктатуры пролетариата все наследие капиталистического общества должно быть превращено в средства борьбы труда и отдыха поднявшихся масс. В искусстве наследие ограниченней, чем в науке, но оно должно быть отдано массам, должно стать материалом и средством социалистического строительства.

Актуальный охват современной культуры начинается с роста городов, выступления буржуазии и возникновения пролетариата. Включая в себе рост господства буржуазии, этот горизонт культуры заключает в себе

рост и борьбу городского пролетариата. И все великое этого горизонта культуры, созданное для буржуазии на основе эксплуатации пролетариата, неизбежно касалось и пролетариата и касается до сих пор исторически. Искусство молодой революционной буржуазии, опирающейся на все низовые классы для свержения феодализма, включает и крестьянство и пролетариат, моменты перерождения крепостного крестьянина и нарождение промышленного рабочего.

Гений не перерастает эпоху, а охватывает ее. Все великое этого культурного горизонта, в особенности здоровое реалистическое искусство молодой буржуазии, полное энергии, борьбы и жизнерадостности, имеет непосредственную ценность для пролетариата в эпоху диктатуры, могут быть элементами его культурного строительства, средствами поднятия его сознания и отдыхом от труда. Все великое искусство актуального горизонта современной культуры должно быть дано пролетариату.

Для трудящихся масс России, находящихся более в крестьянских и мелкобуржуазных культурных и бытовых условиях, чем в индустриальных, это искусство содержит огромные культурно - просветительные ценности, которые могут и должны быть использованы.

„Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации и находящиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров“ (Партийная программа 1919 г. редактирована Лениным. Луначарский, „Ленин и просвещение“, стр. 10).

Дело не в том, чтобы присвоить себе праздничное искусство дворянства и буржуазии и сделать его своей роскошью, а в том, чтобы это искусство сделать рядовым элементом жизни масс, средством отдыха и, рядом с трудом, фактором культурного строительства. Надо разрушить эстетический налет и идеалистическую идеологию, окутавшие эти произведения, сделавшие их надэкономическими, замкнувшие их от масс для привилегированного меньшинства. Эту работу должен в отношении искусства проделать марксизм, как он проделы

вал в отношении всего идеалистического мировоззрения. Если индустриальный пролетариат по самим условиям жизни своей в интенсивных культурных центрах легко может унаследовать и присвоить высшие достижения науки и искусства буржуазии, то на его обязанности передать их крестьянству. Машинизируя крестьянский труд, давая ему грамотность для усвоения понимания достижений городской культуры, пролетариат должен заполнить отдых крестьян лучшими произведениями искусства, связанными с культурным и социалистическим строительством. И на первом месте стоит здесь литература — из всех унаследованных искусств наиболее массовое, умножаемое и распространяемое.

---

## БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА.
### (Перспективы).

Нужно быть целиком погруженным в прошлое, нужно иметь кругозор, замкнутый его культурой, чтобы считать высшие достижения истории высокими достижениями человечества вообще. История человечества до сих пор была только прелюдией к социалистической культуре. Это—грустное детство, полное нищеты, лишений и мучительной борьбы. Нескончаемая экономическая и социальная борьба подрывала силы человека и обрекала его на печальное существование. Его искусство—страшные сказки и грустные мечты. Его лучшие произведения—повести о страданиях и печальной борьбе. Высшие гении гибли в беспросветных материальных лишениях. Творческие порывы их быстро гасли в сумрачной повседневности. Человечество не знает еще своих творческих сил и возможностей. В одном предчувствии их теперь в период социалистического переворота меркнут все произведения прошлого. Уже в индустриализме открываются неслыханные богатства и средства культуры. Не только освобождаются огромные избытки человеческой энергии, но для выявления ее дается наиболее гибкий и чуткий материал. Искусство, до сих пор так рабски связанное своим материалом, технически огра-

ниченное и беспомощное, в индустриализме, становится мощным массовым фактором культуры. Техника переводит искусство кустарной организации материалов в механическую, создавая неслыханные выразительные средства. Старые материал и техника искусства уже переживают кризис, бессильные соперничать с мощными техническими противниками, рожденными индустриальной культурой.

Изобразительная живопись, передававшая статический образ предметов, давно борется с фотографией. Продукт индивидуального кустаря-мастера, медленного и кропотливого труда, картина оставалась единичной, неповторяемой, нераспространяемой. Она оставалась предметом эстетического содержания, внемассовой, внебытовой. Фотография механически точно воспроизводила образы предметов и легко умножала их в бесчисленных экземплярах. Но еще более мощным средством изобразительности стало кино, которое фиксировало динамику вещей, живую жизнь, ряд мгновений, а не застывшие, нереальные в своей неподвижности изображения. И кино-изображения легко умножались и распространялись. Кино оказалось опасным конкурентом и письменной литературы. Письменность была изобретена как средство сообщения на расстоянии, пространственном или временном. Сначала пиктографическая, изображавшая вещи, о которых сообщала, она становится постепенно идеографической, средством передачи мыслей, смысла речи. Способная сразу передать только один ход движений, одну линию речи, мысли, она располагала во временной последовательности, пространственный кругозор, схватываемый одним взглядом, и вертикальный ряд одновременных действий, сразу легко воспринимаемых в реальной жизни, вытягивала в горизонтальный ряд последовательных действий. Для описания человека она принуждена описать сначала глаза, потом нос, потом губы; их одновременные движения передавать одно за другим; сообщать смысл речи, потом описывать тембр, интонацию. В описывании движения толпы, массы одновременных движений

еще большая беспомощность. Для передачи речи, всегда однолинейной (так как один человек одновременно двух разговоров, двух речей вести не может), для мысли, все более абстрактной, идеографическая письменность была достаточным средством, но для живой жизни—всегда многолинейной, многоподвижной — медленна и условна. Это ощущается, когда, после пяти страниц описаний события, сообщалось, что все это произошло в одну секунду. Письменная литература была смысловой, рассуждающей, психологической и малодейственной. И чтение ее требовало погружения через идеографические значки в психологию, рефлексию, неподвижность,—условия, возможные в мелкобуржуазной обстановке с тихим темпом жизни, сама письменность была достаточным средством только для этой тихой культуры. Кинематограф стал новой письменностью, записывавшей самое жизнь в ее многообразной, многолинейной динамике так, как ее видит глаз. Кинематограф—новая пиктографическая письменность, отличающаяся от первобытной пиктографии так же, как индустриальная культура от первобытного хозяйства. Эта новая письменность стала материалом, бесконечно превосходящим средства идеографической письменности. Идеографическая письменность уходит в науку, стремясь к формуле, к математическому значку смысловых отношений. Новая письменность безусловна, реалистична до осязаемости; независимо от языка, наречия, грамотности, понятна всем. Распространяется легко, как печать. Она наиболее интернациональный материал для искусства. Побеждая свои недостатки — немоту, тупую перспективу, бесцветность, кино показывает массам последние достижения индустриальной культуры, дополняет научную книгу, заменяет роман и театр. Искусство, строящееся из этого материала, избегает психологию и размышление, но стремится к динамике и живой жизни. Кино-роман, кино-драма это произведения из нового материала новой письменности. Эта письменность может быть и простой записью жизни, кино-хроникой. Искусство - кино организует отдельные

сцены и целые произведения из этих записей. Материал этот фиксирует только видимое действие, может передавать переживания только его внешним проявлением, мимикой и пантомимой; он не может передавать ничего суб'ективного, а для мыслей должен прибегать к идеографической письменности. Но общий преобладающий интерес к действенности, к об'ективным поступкам, а не суб'ективному, бездейственному психологизму, делает это свойство неощутимым, и краткие идеографические ремарки, заменившие длинные рассуждения письменной литературы, вполне удовлетворяют нового зрителя. Его действенность, способность фиксировать многолинейный динамизм, совпадает с требованием усложненной индустриальной жизни. Он легко подчиняется идеологическим требованиям в построении действия и характеристике обстановки. Материал идеографической литературы легко дается кустарной обработке индивидуального мастера-писателя. Сотрудничество здесь возможно, но не обязательно, как во всякой кустарной работе. Материал кино-литературы требует сотрудничества группы профессий, как все продукты индустриальной культуры—коллектив инженера, техника, рабочего; механика здесь дополняется кино-писателем, режиссером, актером и т. д. Кино-литература соединяет в себе все преимущества искусства театрального и литературного. Она дает конкретную запись неповторимой сценической игры, как идеографическая литература—запись переживаний автора.

Конкретность кино-письменности, связывающая ее обязательно с реальным действием, только кажущееся ограничение свободы фантазии и творчества. Идеографическая литература, которой автор-кустарь располагает как будто свободно, по своему усмотрению, ограниченнее в действительности свободы кино-коллектива. Самые фантастические построения литературы, оперирующей образами, а не понятиями, выполнимы кино, а средства воплощения несравненно превосходят средства литературы. Самые невероятные сказки получают наглядность и убедительность. Кино, беззвучно пере-

дающее динамику образа, естественно и стихийно сочеталось с музыкой, дающей динамику звуков, образовав то синтетическое искусство, которое знают миллионы кино-посетителей.

Не кино привело литературу к апсихологизму, действенному, крепкому сюжету, но индустриальная культура. Она выдвинула эти требования и культивировала кино, наиболее соответствующее ее требованиям. Подчинилась этим требованиям и литература, но здесь на этом пути кино несравненно превосходило ее.

Только устная литература, связанная с живой речью и живым движением, сама конкретная, динамическая и сжатая, может в условиях индустриального города жить параллельно с кино-литературой. Кризис романа есть не только кризис формы слишком медленного темпа, но и кризис материала, давшего возможность организовывать огромные словесные массы (сочинять письменно, годами обдумывая, а не импровизировать). Возврат к новелле, к форме устного сказа, с механической записи которой начался роман, есть возврат к основной литературной базе, живой речи, которую никакая механика не заменит. Письменность была ценным изобретением, но всякое механическое изобретение может быть не только усовершенствовано, но и вытеснено другим более ценным изобретением. Письменность может и должна быть усовершенствована в соответствии с усложненным вниманием и многопланным сознанием нового человека. Мы имеем запись абстрактного смысла речи, годного для научных целей, но не имеем записи живой речи, речи движения, речи жеста. Бесконечное богатство существенных смыслов говора для нас пропадает. Устная литература беспомощно борется с этим злом. Всякая запись требует схемы, но наша буквенная запись более неверная схема, чем квадратные такты высоты и долготы в музыке, так как высота и долгота в этой записи отсутствуют совершенно. Идеография бесконечно ценный идеологический материал культуры, не заменимый ни кино, ни фонографом, представляющими новые средства культуры. Но она должна быть

обновлена. Только искусства, материал которых не может быть заменен техникой,—живая жизнь человеческого тела, пение, речь, движение,—будут развиваться и усовершенствоваться вместе с ростом культуры из самих себя. Искусства же, требующие какого-либо орудия или технического материала, лежащего вне человеческого тела, неизбежно и целиком должны подпасть под влияние индустрии, и не только совершенствоваться, но и совершенно наново перерodиться с новыми изобретениями. Свойства материалов, а не только идеология и формы, решают судьбу искусства.

Гигантский рост кино-индустрии, успевшей за тридцать лет существования занять третье место в мировой индустрии (первое место — металлургия, второе — текстильная промышленность), возникновение крупных профессиональных групп кино-работников, миллиардовые посещения кино на всем земном шаре, любовь к нему и популярность его среди масс (товарищ киношка) показывают, как культура и общество умеет отбирать и обращать свои силы и внимание на элементы, удовлетворяющие их потребности. Само книгопечатание не знало такого роста и такого массового охвата. Литература и театр высокого стиля начали с ним борьбу, но быстро должны были уступить. Драматурги и артисты пошли к нему на службу. Здесь были технические возможности, недоступные театральной сцене. Здесь впервые записывалась игра артистов, прежде бесследно пропадавшая. Колоссальные перспективы открывает индустрия и перед музыкой. Современные музыкальные инструменты находятся в ремесленном состоянии. Современный оркестр—мануфактурная организация мастеров-кустарей. Выработка техники игры и ее сохранение на современных музыкальных инструментах поглощает музыканта исполнителя целиком, превращая его в наиболее однобокого специалиста. И все же техническое умение, опирающееся на тренировке физиологических данных, ограничено. Техника впадает в противоречие с выразительностью. Оркестр представляет антикварный набор стихийных

изобретений разных культур и имеет небольшое количество звуков и тембров. Бесконечное звуковое богатство реального мира оставалось вне искусства звуков. Только машинизация оркестра, изобретение новых инструментов, новых полифонических механизмов, требующих только направления и координации звучащего материала, податливых и гибких, выведет музыку из ее тупика. Только новый механический звуковой материал обновит музыку, как обновило архитектуру железобетон, сталь и стекло. Сдвиг на массовый охват в музыке уже совершает радио. Радио расширило возможности передачи музыки независимо от места исполнения.

Новый материал искусству дает техника света. Впервые свет, потоки световых цветных лучей становятся послушным и актуальным материалом, которым человек располагает, как звуковым материалом. Конструкция из этого динамического материала — светомузыка, свето-живопись — открывает новые перспективы обогащения культуры и жизни.

Индустрия сделала реальной явью самые дерзкие мечты поэзии. Она опускается на морское дно и взлетает к небесам, она одушевила материю. Мысль не отрывается от земли, чтобы создавать фантастический мир бесплотных видений, но энергично направляется на материал земного мира и создает вещи и формы более чудесные, чем самые необузданные вымыслы. Мир мечты и неба поблек перед миром земным.

И звуков земли заменить не могли скучные песни небес.

Ренессанс был велик, открыв эру всемирной торгово-капиталистической культуры, но он — бледный эпизод перед грандиозным размахом эры всемирной социалистической культуры, на пороге которой мы стоим.

# ОГЛАВЛЕНИЕ.

---



---

Цена 40 коп.




**СКЛАДЫ ИЗДАНИЙ:**

**Ленинград:** просп. 25 Октября, 52, магазин „Книжные Новинки". Телеф. 5-45-77

**Москва:** Московское отд. изд-ва „ПРИБОЙ" Лубянский пассаж, №№ 47, 48, 49. Тел. 2-24-09

